خاتم النيبلونجن لفاجنر

بقلم
الدكتور فؤاد زكريا
الأستاذ المساعد بكلية الآداب – جامعة عين شمس

حياة ريشارد فاجنر

ولد ريشارد ڤاجنر فى ليبتسج فى الثانى والعشرين من شهر مايو عام ١٨١٣ . وقد اكتنفت مولده بعض الشكوك : إذ اعتقد عدد من مورخى حياة فاجنر ، ومنهم « إرنست نيومان » ، وهو صاحب أعظم المؤلفات فى هذا الموضوع ، أن هناك قرائن قوية على أن أباه الحقيقى لم يكن كارل فريدرش فاجنر ، الذى حمل ريشارد اسمه ، وإنما كان صديقاً للأسرة اسمه « لودڤيج جاير » وهو ممثل ورسام موهوب . وقد توفى كارل فريدرش ڤاجنر فى نوفمبر من نفس العام ، وفى العام التالى تزوج « جاير » من أرملته ، وأخذ على عاتقه مهمة تربية أولادها السبعة . وانتقلت الأسرة بأكملها إلى درسدن ، ولكن جاير بدوره توفى عام ١٨٢١ ، حين كان ريشارد فى الثامنة من عمره .

ولم يدرس ڤاجنر الموسيقى دراسة منتظمة ، وإنما كانت الدراسة الوحيدة التى يمكن أن يقال عنها إنها تتسم بشئ من الانتظام ، هى تلك التى تلقاها على أستاذ فى ليبتسج يسمى « فَيْنليش » ، غير أن هذه الدراسة لم تدم إلا ستة أشهر ، وفضلا عن ذلك فقد كان ڤاجنر فى الثامنة عشرة من عمره عندما أتمها . فهو إذن لم يكن من أولئك « الأطفال المعجزين » الذين أتموا تعليمهم الموسيقى فى سن مبكرة وظهر نبوغهم فى العزف أو التأليف أو كليهما معاً وهم دون العاشرة ، مثل موتسارت ومندلسون . ولكنه مع ذلك قد علّم نفسه بنفسه . وكان لذلك أثر كبير فى انطباع أسلوبه الموسيقى بالطابع الشخصى المستقل .

ولقد كان لأسرة ڤاجنر اتصال قوى بالعمل المسرحى ، وكان الفضل فى ذلك يرجع إلى «جاير» ، الذى كان يصحب معه الصغير « ريشارد » ويُطلعه على عمله المسرحى ، حتى أصبح المسرح يكوّن عالماً كاملا قائماً بذاته فى مخيلته . ثم بدأ ڤاجنر وهو فى العشرين من عمره يحترف الموسيقى ، فاشتغل قائداً لفرق موسيقية صغيرة تعزف الأوپرا ، وكانت أولها فرقة فى مدينة « ڤورتسبرج » ، ومنها انتقل إلى كونجزبرج ، ثم إلى ريجا . ولم تكن هذه الأعمال بالنسبة إليه احترافاً فحسب ، وإنما كانت أيضاً تكملةً عملية لتعليمه الموسيقى الذى كان يحتاج إلى سد ثغرات

كثيرة فيه . والأمر الذى لا شك فيه أن أحواله الاقتصادية كانت تعسة فى هذه الأعمال التى لم تكن تدرّ عليه إلا دخلا ضئيلا . وعلى أية حال فقد تزوج ڤاجنر ، خلال هذه الظروف الشـــاقة ، بإحدى ممثلات فرقة « كونجزبرج » ، واسمها ميّنا پلانر Minna Planner » ، عام ١٨٣٦ ،وكان ذلك زواجاً محفوفاً بالمصاعب ،مثّله مثل الظروف التى حدث فيها.

وقد ألّف ڤاجنر فى البداية اثنتين من الأوپرات فى سن مبكرة نسبياً ، هما « الجنيات Die Feen » و « ممنوع الحب Liebesverbot » ، فى عامى ١٨٣٣ و ١٨٣٦ على للتوالى ، كما ألف أوپرا « رينزى Rienzi » عام ١٨٣٨ ، وفى عام ١٨٣٩ سافر إلى پاريس ، آملا أن تُقبل هناك الأخيرة . وظل هناك عامين ونصفا ، يعانى مرارة الحرمان والفقر الشديد، ثم عاد إلى ألمانيا عام ١٨٤٢ ، عندما علم أن أوپرا «رينزى» قد قُبلت فى درسدن . وفى العام التالى عُين قائداً لأوركسترا الأوپرا فى درسدن ، وهناك عُزفت أعماله التالية : « الهولندى الطائر » ويليها« تانهويزر» ، أما لوهنجرين فلم تُعزَف إلا عام ١٨٥٠ ، عندما قدمها الموسيقىّ الكبير « ليست » فى ڤيْمار .

فى هذه الأثناء كان ڤاجنر قد اضطر إلى الفرار من بلاده نتيجة لاشتراكه فى الثورات السياسية التى حدثت فى عامى ١٨٤٨ و ١٩٤٩ ، واجتاحت معظم بلدان أوروبا . وعاش ڤاجنر فى المنفى أكثر من عشر سنوات ، قضى معظمها فى سويسرا ، واشتغل أثناءها بالتأليف الموسيقى ، فبدأ فى وضع ألحان « خاتم النيبلونجن » و « تريســتان وإيزولده » و « أساطين الطرب » ، كما أخذ يكتب مؤلفات نظرية فى الموسيقى ، يبرر بها طريقته الخاصة فى التأليف الموسيقى ، وآراءه فى علاقة الموسيقى بالكلمات فى « الدراما الموسيقية » ، وهو الاسم الذى استعاض به عن اسم « الأوپرا » ، تميزاً لأعماله عن أعمال الموسيقيين الآخرين ، ولا سيما أفراد المدرسة الإيطالية .

وفى الوقت الذى بدت فيه أحوال ڤاجنر المالية أسوأ ما تكون ،وتراكمت عليه الديون من كل جانب ، أتته فى عام ١٨٦٤ دعوة مفاجئة من الملك الشاب « لودڤيج الثانى » ،الذى كان قد اعتلى عرش باڤاريا لتوه ، لكى يعيش تحت حمايته فى ميونيخ ، وهناك عرض دراماته الكبرى « تريستان وإيزولده » سنة ١٨٦٨ ، و « أساطين الطرب » سنة ١٨٦٩ ، ثم «ذهب الريْن» و « الڤالكيريات » ، وهما الحلقتان الأولى والثانية فى السلسلة الرباعية « خاتم النيبلونجن » ، فى عامى ١٨٦٩ و ١٨٧٠ على التوالى . غير أن تقرب ڤاجنر إلى الملك ، الذى كان يغدق عليه الأموال بلا حساب ، وكذلك علاقته الغريبة بكوزيما فون بيلوف ، زوجة صديقه هانس فون بيلوف ، قائد الأوركسترا المشهور ، وابنة صديقه الآخر « ليست » ، الموسيقى الكبير ، خلقت له خصوماً كثيرين ، حتى اضطر إلى مغادرة باڤاريا ، رغم إرادة الملك ، والإقامة فى تريبشن ، وهى قرية صغيرة قرب لوسرن فى سويسرا ، ولكن ذلك لم يمنع من عودته إلى باڤاريا من آن لآخر . وفى عام ١٨٧٠ تزوج من كوزيما ، بعد وفاة زوجته الأولى بأربع سنوات .

وقضى ڤاجنر السنوات الأخيرة من حياته عاكفاً بوجه خاص على إكمال حلقات » خاتم النيبلونجن » ، وعلى إنشاء مسرح خاص له فى « بايرويت » ، ينفذ فيه كل التجديدات التى أدخلها على الفن المسرحى والموسيقى . ورغم الصعوبات الهائلة ، فقد تم تأليف الدراما الرباعية ، وافتُتح المسرح فى أغسطس من عام ١٨٧٦ بأداء كامل لهذه الدراما فى أربع ليالى متتاليات .

وكانت آخر درامات ڤاجنر الموسيقيـــة هى « پارسيفال » ، التى عُزفت فى بايرويت سنة ١٨٨٢ ،

وفى العام التالى توفى ڤاجنر فى البندقية ، ودفن فى بايرويت .

تلخيص لدراما « خاتم النيبلونجن »

Der Niebelungen-Ring

أسطورة « النيبلونجن » من أقدم الأساطير المعروفة فى بلدان أوربا الشمالية . فجنس « النيبلونج » فى الأصل جنس اسكندناڤى من الأقزام ، يحكمهم الملك نيبلونج ، ملك نيبلهيم Nibelheim (أى أرض الضبـــاب) ، وتقول الأسطورة إنهم يملكون كنزاً من الذهب يحــرسه القزم « ألبيريك Alberic » وتطورت الأسطورة بحيث سُرق الكنز من أصحابه ، وغاص فى نهر الرِّين ، ولم يعد يعرفه الا فتيات الراين ، أى عرائس هذا النهر المسحورات . وقد عرف الألمان منذ العصور الوسطى « أنشودة النيبلونجن Nibelungenlied » وهى تحكى أسطورة عن طباع الناس والآلهة ، كما انتشرت الأسطورة ، مع مزيد من التفاصيل ، فى أيسلندا . ومن هذه المصادر كلها استمد ڤاجنر الهيكل الأساسى للدراما الرباعية الكبرى « خاتم النيبلونجن ».

١ — ذهب الرين Das Rheingold

تبدأ تلك الدراما فى جو هادئ كل ما فيه يبعث على الراحة ويوحى بأن الانسجام سائد فى كل شئ : إذ يُفتح الستار على عرائس الريْن وهى تغنى وتتراقص مع حركة الماء وإيقاع الأمواج ، وتمجد العصر الذهبى الذى يسود العالم لأن ذهب الريْن لايزال فى مخبئه دون أن تمسه يد ، مادامت بنات الريْن تتأمل لونه الصافى فى تمتع جمالى خالص لا يداخله من الجشع أو الطمع شئ . وهنا يظهر البيريش Alberich وهو مخلوق يتسم بالقوة والعنف والوحشية ، وفى أخلاقه أنانية وضيق أفق ، ولا همّ له إلا تحقيق مصالحه الخاصة فحسب . ويحاول هذا المخلوق أن يتقرب إلى عرائس الرين ، ولكنها تسخر منــه وتنصرف إلى تمجيد كنزها فى بساطة وسذاجة . ويكفر ألبيريش بالحب بعد هذه السخرية ، ولا تعود فى ذهنه إلا فكرة واحدة ؛ هى التسلط على الذهب . وهكذا امتلك ألبيريش ذهب الرين واختفى فى الأعماق تاركاً للعرائس تناب عصر الذهب .

ولم تعد فى العالم قوة تقف فى وجه ألبيريش : إذ أصبح فى وسعه أن يسخّر لخدمته حشوداً ضخمة من المرَدَة ، وأن يقيدها جميعاً بأغلال لا تُحطَّم ، هى أغلال الجوع ، التى هى فى الوقت ذاته أغلال خفية تعجز هذه المرَدَة عن مشاهدتها . وتظل تلك الجموع تعمل وتكدح ، فتتكدس لديه الثروة ، وتزداد الأغلال إحكاماً ؛ ويزدادون هم فقراً على فقر ، ومرضاً على مرض .

على أن فى العالم قوة تعمل على مقاومة هــذا الاستبداد ، يرى ڤاجنر أنها هى قوة الألوهية . وهكذا يظهر « ڤوتان Wotan » كبير الآلهة ، ويهبط إلى قاع الرين مع « لوكى Loki » ، إله الكذب والخداع . ويفخر ألبيريش أمامهما بقوته الهائلة ، فيصف لهما العالم بعد أن تكتمل سيطرته عليه : إنه عالم تسوده العبودية ، ويعم فيه الشر والمرض ، ويصبح الظلم أساساً للمجتمع ، ولا يكون هناك من سيد إلا ألبيريش نفسه . ولكن ڤوتان ينجح فى اغتصاب الذهب والخاتم منه ، ويعود ألبيريش معدماً كما كان . وكما كان لدى ألبيريش مَرَدَته ، فقد كان لڤوتان عمالقته الذين قدّم إليهم الذهب والخاتم لقاء ما أدوه له من الخدمات . ويتنازع العمالقة على الذهب حتى يستقر فى يد أحدهم ، وهو « ڤافنر Fafner » الذى لا يدرى ماذا يصنع به ، ويظل ساهراً على حراسته ليل نهار ، دون أن يعرف كيف يستفيد منه . ومثل « ڤافنر » فى العالم كثيرون يضحون بكل راحة لهم ، ويصارعون الآخرين ويحطمونهم ، حتى

يقتنوا ثروات يعجزون فيما بعد عن الانتفاع منها ، ويصبحون هم أول عبيدها .

على أن ڤوتان لم يطمئن على نفسه كل الاطمئنان من ألبيريش : فمن المحتمل أن يحاول هذا استرداد الكنز واسترجاع سيطرته فى أى وقت . ومن جهة أخرى فقد أخذ ڤوتان يتأمل نفسه ، فرأى أنه خاضع للقوانين فى كل شىء ، وأنه يفتقر إلى إرادة منفذة تقدم دون أن تهاب شيئاً . وهكذا أخذ يفكر جدياً فى أن يخلق بطلا يتخلص من أفكار الإله العميقة ، ولا يتردد فى تنفيذ أى شىء يعتزمه ، ولا يعرف قانوناً سوى الإرادة والحياة ، ويسير نحو الحقيقة مباشرة ، دون أن ينخدع بالأكاذيب أو يتقيد بالقوانين . وفى هذا البطل ينحصر أمل ڤوتان فى توطيد سلطانه ، وتخليص العالم من شرور ألبيريش وأمثاله .

٢ — الفالكيرات Die Walkúre

هكذا استقر عزم ڤوتان على أن يأتى ببطل يرعاه ويعينه ، غير عالم بأن هذا البطل لو ظهر لكان فى ظهوره القضاء عليه هو ذاته . وهكذا لجأ ڤوتان إلى ثمرات حبه ، وهن « الفالكيرات »(١) ، لينجبن له البطل الذى يريده . وبذلك خلق ڤوتان بطلا هو شقيق إحدى الفالكيرات ، واسمها « برنهيلده Brünhilde » ، وهى التى تمثل روح الحقيقة فى الإله . وعندما تساعد برنهيلده هذا البطل ، يعود ڤوتان فيتخلى عنه إذ يخشى على نفسه من إرادته ، وهكذا يموت البطل ، وتفر برنهيلدة هاربة من ڤوتان . غير أن ڤوتان لا يستطيع أن يقتل تلك الروح المنشقة عنه ، لأنها على أية حال روحه . ولكنه يفكر فى أن يفصل هذه الروح عن الألوهية نهائياً ، ويبعثها فى بطل إنسانى . وإلى أن يظهر البطل الإنسانى الجديد ، يعمل ڤوتان على إخفاء برنهيلده عن العيان ، أى أن الإله ينتظر حتى يجىء البطل الذى لا يعرف كذباً ولا خداعاً ، وفى خلال ذلك يخبىء الحقيقة وراء ستار من النار الكاذبة ، التى أضرمها « لوكى » حول برنهيلده . وقد يكون المعنى الرمزى الذى يرمى إليه ڤاجنر من هذا ، هو التلميح إلى أن النار هى الجحيم الذى يخفى الحقيقة وراءه ، بحيث لا يصل إلى كشف هذه الحقيقة من وراء نار الخديعة إلا بطل جسور .

٣ — زيجفريت Siegfried

كان زيجفريت هو البطل المنتظر ، وهو ابن إحدى الڤالكيرات . نشأ نشأة تلقائية خالصة ، لا يعرف إلا الجرأة والإقدام ، ولا يفهم للثبات على حال واحدة أى معنى ، وإنما يخضع لأهوائه وإرادته المندفعة ، فهو « ابن اللحظة » فى كل شىء . وهو الشاب المغامر الذى يتحدى القدر ، وتنحل كل العقبات أمام قوته الفتية . وهو لا يخضع إلا للطبيعة التى اطلع على أسرارها وأتقن لغتها ، ولا يعبأ بماض أو مستقبل ، وإنما يعمل للحاضر فقط . ففى أفعاله حكمة لا تقدر أو تحسب مقدماً ، وإنما تعمل فحسب ، ولكنها على ذلك حكمة تسمو على عقل ڤوتان الذى يتصرف فى كل شىء بحذر وحيطة ، والذى يغلفه إطار سميك من العلم والقانون الصارم . وهكذا كان زيجفريت شخصية لا تعرف قانوناً ، فوضوية فى كل شىء . فهو المثل الأعلى لتعاليم الثائر الفوضوى الأكبر « باكونين Bakunin » ، كما أن بينه وبين الإنسان الأرقى عند نيتشه شبهاً كبيراً .

كان أول عمل لزيجفريت هو قتل « ڤافنر » ، حارس الكنز والخاتم ، ثم الاستيلاء على الخاتم . أما الذهب فلم يعجبه ، ولذلك تركه . وبقى عليه أن يعرف شيئين سمع عنهما أخيراً ، ولكنه لم يجربهما

(١) الڤالكيرات فى الأساطير النوردية والجرمانية القديمة ، هن الجنيات اللاتى يخترن القتلى ، ويحمن حول ميادين القتال ليحملن جثث القتلى إلى العالم العلوى المسمى Valhalla . وكبيرتهن فى هذه الأساطير هى « برنهيلده » .

من قبل : وهما الخوف والحب . أما الخوف فلم يكن يعرف إلى قلبه سبيلا ، إذ لم يحس به فى أية لحظة من حياته، حتى فى قتاله الأخير مع «فافنر» . وأما الحب، فإنه يطلبه من الطيور ، ويسألها أن تبحث له عن رفيقة ما دام يرى لكل ما فى الطبيعة شريكاً ، فينبئه طائر بأن على قمة الجبل فتاة جميلة يحيط بها جدار من النار لا يخترقه إلا بطل ، فيسرع زيجفريت إليها .

ويصل زيجفريت إلى الجبل ؛ وهناك يجد ڤوتان متنكرا فى ثياب سائح ، فيسأله عن الطريق إلى قمة الجبل ، ويطيل ڤوتان الحديث معه وهو فرح برؤية ثمرته الجديدة . ولكن زيجفريت لا يريد أن يطيل الحديث مع كهل مثل ڤوتان ، ويسخر منه ويستهين بقوته ، حتى بعد أن يخلع ڤوتان ثوب التنكر ويظهر على حقيقته ، ويهدد زيجفريت برمحه الذى كسر به سيف أبيه البطل الأول . ولكن سيف زيجفريت يحطم رمح ڤوتان ، فلا يجد هذا ما يستطيع أن يمنعه به ، فيقول له : « اصعد ، فليس فى وسعى أن أقف فى سبيلك ! » ثم يختفى ڤوتان عن عين زيجفريت إلى الأبد ، ويُخلى ڤوتان مكانة للانسان البطل .

ويصعد زيجفريت إلى قمة الجبل ، ويخترق ستار اللهب دون خوف ، ودون أن تحمر شعرة واحدة من رأسه . وهكذا يتضح أن ذلك اللهب المحرق الذى طالما حُجبت الحقيقة نتيجةً للخوف منه ، لم يكن إلا وهماً وخيالا كاذباً ، لا يؤذى أحداً . ويصل زيجفريت الى برنهيلده لينعما معاً بالحب ، ويقدم إليها خاتمه رمزاً لوفائه الأبدى .

٤ — أفول الآلهة Götterdämmerung

فى هذه الحلقة الأخيرة من السلسلة الرباعية يسير ڤاجنر فى طريق مخالف تماماً لذلك الذى سار فيه من قبل : إذ يحل التشاؤم لديه محل التفاؤل ، وبعد أن كان طريق الحلقات السابقة يؤدى إلى ظهور الإنسان ومجئ عهد الأبطال ، نراه فى النهاية يقضى على البطل وعلى الآلهة معاً ، وعلى الحقيقة الممثلة فى برنهيلده أيضاً .

ويختل التوازن فى الشخصيات إلى حد بعيد : إذ يصبح زيجفريت مخادعاً فى بعض الأحيان ، فيحب امرأة أخرى غير برنهيلده ، ويخدع هذه الأخيرة ليستولى منها على الخاتم ، وتصبح برنهيلده امرأة غيوراً تسعى إلى الانتقام من زيجفريت ، ويختفى المعنى الرمزى الذى كانت دائماً تشير إليه ، وفى النهاية يتآمر أعداء زيجفريت على قتله ، ويطعنونه فى ظهره ، وهو نقطة الضعف فيه ، فيموت وهو يدرك الخديعة ، ويعود إلى حب برنهيلده قبل موته مباشرة . وتصل برنهيلده لتعرف الحقيقة بدورها ، وتنتحب على البطل ، ثم تدخل فى اللهب ، بينما تظهر أمواج الرين ومن خلالها عرائسه الأولى لتأخذ الخاتم من إصبع زيجفريت وتغوص العرائس فى الماء ، بينما تتبدى فى السماء عن بُعد صورة الآلهة وقد احترقت فى نيران لوكى ، إله الكذب ، ويسدل الستار على وجه ڤوتان وهو يبتسم فى استسلام وسط ألسنة اللهب التى تلتهم مقر الآلهة ، ويُقضَى فى نهاية الدراما على الآلهة والأبطال معاً .

الأفكار الاجتماعية والفنية فى الدراما :

كان هناك مايقرب من ربع قرن من الزمان بين وقت تأليف الأجزاء الأولى من دراما « خاتم النيلونجن » وبين الانتهاء من الدراما كلها . ولم يكن ڤاجنر خاملا فى هذه الأثناء ، وإنما كان إنتاجه مستمرا ، وذهنه لا يكف عن العمل . غير أن العالم المحيط به هو الذى تغير إلى حد بعيد ، وبالتالى تغيرت نظرته هو إلى الأمور تغيراً أساسياً . فحين بدأ ڤاجنر تأليفها ، كان ثائراً منفياً ، فقيراً يتكسب من كتابة بعض المقالات الفنية فى الصحف ، ومن أعمال أخرى لم تكن فى كل الأحوال تتلاءم مع فنان كبير مثله . أما حين بدأ

فى تأليف الأجزاء الأخيرة منها ، فكان قد أصبح فناناً مشهوراً ، ينعم من خيرات ملك نصف مجنون ، وضع تحت تصرفه خزائن بلاده ، وكانت ثورة سنة ١٨٤٨ قد انتكست منذ وقت طويل ، ولو على نحو مؤقت ، وعاشت شعوب أوروبا فترة تتأهب فيها للوثبة التالية على حكامها الرجعيين . كل هذا التغيير يفسر لنا التفاوت الكبير بين الروح التى بدأ بها ڤاجنر عمله الكبير هذا ، وتلك التى ختمه بها .

وينبغى أن ننبه القارىء إلى أن فلسفة ڤاجنر الاجتماعية فى هذا العمل — كما فى غيره — لم تكن تسير على وتيرة واحدة لسبب بسيط هو أنه لم يكن مفكرا نظريا من الطراز الأول . وهكذا كان العمل ذاته يقبل شتى التفسيرات ، من أشدها رجعية إلى أكثرها تقدمية ، وكل ماعلينا هنا هو أن نأخذ بالتفسير الأرجح ، والأكثر ملاءمة لظروف ڤاجنر وعصره .

ونستطيع أن نقول بوجه عام ان الجزء الأول من الدراما الرباعية كان يعبر فى الأساس عن فلسفة اجتماعية ثورية مستمدة من أحداث ثورة سنة ١٨٤٨ . فتلك الدراما ، رغم ما احتوت عليه من آلهة وعمالقة ومَرَدة وعرائس بحر وخاتم مسحور وكنز مخبأ ، تنتمى إلى صميم القرن التاسع عشر ، وليست أسطورة غابرة على الاطلاق .

والواقع أنه إذا كان الدور الذى لعبه ڤاجنر ثورة ١٨٤٨ لم يظهر بوضوح خلال ترجمته الذاتية لحياته ، نتيجة لما حذفته زوجته كوزيما وعدّلته فى تلك الترجمة ، ولصلته الأخيرة بملك باڤاريا وولائه له ، فان الدراما الرباعية وحدها كفيلة بأن تثبت أن دوره فى تلك الثورة كان إيجابيا . ففى ذلك الحين اقترن اسم ڤاجنر بأسماء كبار ثوار أوروبا ، مثل باكونين وروكل Röckel ، وقيل عنه انه كان يجلب معه الثورة أينما حل ، وقد سبقته شهرته هذه إلى باريس ، حين عُرضت فيها « تانهويزر » عام ١٨٦٠ : إذ أن الاخفاق التام الذى لازم هذا العرض كان راجعاً إلى إيعاز كبار الأرستقراطيين الألمان للنظارة من أعضاء نادى « الجوكى » ، وهو من نوادى الأثرياء بباريس . ومما يدل على أن حماسة ڤاجنر للثورة فى تلك الفترة كانت صادقة ، أنه ضحى من أجلها بوظيفة ثابتة فى بلاط ملك ساكس ، وتحمل عناء الهرب من وطنه الى سويسرا حيث عاش فى المنفى مدة اثنى عشر عاما . ومن هنا كان فى وسع المرء أن يؤكد أن ڤاجنر لم يكن فى — فى الأجزاء الأولى من هذا العمل على الأقل — فنانا منقطع الصلة بواقعه ، بل كان مندمجا فى حياة عصره الى أبعد حدود الاندماج .

وتبدت تلك النزعة الثورية فى جميع وقائع أجزاء الدراما الأولى ، بل ظهرت واضحة فى اسمها ذاته : إذ يعبر ذلك الاسم عن الثورة على الذهب الذى يقيد العالم ويلتف حوله كما يلتف الخاتم حول الإصبع . وفى خلال الدراما يملأ ڤاجنر الإطار الخارجى المستمد من الأساطير الجرمانية القديمة ، بمحتوى ثورى عنيف ، يروى فيه قصة تلك الخطيئة الثانية الكبرى التى يعانى منها البشر حتى اليوم ، وهى سرقة الذهب .

ولا يكتمل فهم المعنى الرمزى لهذه الدراما إلا إذا فسرنا ما يعنيه ڤاجنر بشخصياتها المختلفة . فهو حين يتحدث عن العمالقة والآلهة والأبطال ، لا يعنى على الإطلاق أنواعاً من الكائنات تختلف عن الانسان ، بل يرمز بها إلى أنواع مختلفة من الناس . فالعمالقة هم العمال الصابرون الذين يكدحون من أجل القليل من المال . والآلهة هم الأذكياء الذين يسيطرون على الكنيسة والدولة ، ويفرضون قوانينهم على الجميع . أما الأبطال فيرمزون إلى الانسان المتحرر من القواعد الغاشمة ، والذى لا يقدس إلا ما يضعه لنفسه من القواعد . وهكذا نجد « ألبيريش » يمثل الشر الكامن ، الذى يتخلى عن كل شعور بالحب من أجل الاستحواذ على

المال والسيطرة على العالم بواسطته . ونجد زيجفريت يمثل البطل التلقائى المتحرر ، الذى يسير بوحى من حكمته الفطرية ، ولا يعرف القانون إليه سبيلا : فهو أشبه بما دعا إليه « باكونين » من التحرر من كل القيود والنظم السياسية والدينية والتشريعية والعلمية ، وهو فى كلمة واحدة فوضوى ساذج . أما ڤوتان فروح قلقة تتردد بين الأرض والسماء ، يحاول السمو إلى مرتبة القداسة وإن لم ينس أطماعه المادية : فهو خير تعبير عن مأساة الانسان الحديث ، بل هو خلاصة الانسان الحاضر .

على أن هزيمة ثورة ١٨٤٨ قد خلّفت فى ڤاجنر أثراً تشاؤمياً واضحاً : فبعد أن كان يرسم صورة لعالم جديد قريب من متناول أيدينا ، أصبح هذا العالم فى الجزء الأخير من الدراما بعيد المنال عنا ، بل أصبح « فناؤنا » نحن شرطاً لظهوره ، واحترق كل شىء فى نهاية الأمر : الآلهة والأبطال والعمالقة معاً . وكان مقتل زيجفريت ، وهو جريمة لامعنى لها ، يرمز إلى الفوضى التى دبت فى العالم ، وهزمت فيها المثل العليا . بل إن البيريش ذاته — الذى يمكن ، فى عالمنا الحديث ، أن يعد رمزاً لواحد من ملوك الاقتصاد أى من كبار أن الرأسماليين — بعد يتخلى عن الحب ، ويكتسب القوة الكامنة فى الخاتم ، لا ينال من ذلك كله شىء ، بل يلحقه الدمار ، مثلما يلحق الجميع . وهكذا يبدو الأمر فى النهاية كأن ڤاجنر لا يرى فى العالم إلا صراعاً لا معنى له من أجل القوة والطموح ، ينتهى دائماً بالموت . تلك هى فلسفة ڤاجنر التشاؤمية الأخيرة ، وهى فلسفة اختفى فيها الأمل الثورى الذى لازمه فى شبابه ، واكتست صورة قاتمة بفضل كتابات شوپنهور التى كان لها فى ڤاجنر أكبر الأثر فى تلك الفترة ، وكانت تعبيراً واضحاً عن خمود الشعور بضرورة العدالة الاجتماعية لدى ذلك الفنان الذى أصبح هو ذاته ، فى نظر شعب باڤاريا على الأقل ، مظهراً من مظاهر الظلم الاجتماعى الذى يمارسه أصفياء الملوك ورجال حاشيتهم .

ولكن ينبغى هنا أن نحذر القارىء من الوقوع فى خطأ الاعتقاد بأن ڤاجنر قد خلّف تراثاً قيما للانسانية بفضل ما احتوت عليه دراما « النيبلونجن » من أفكار أو أشعار . وذلك لأن قيمة تراث ڤاجنر الكبرى إنما هى فى موسيقاه ، لا فى تفكيره أو شعره . وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى افتقار تفكيره إلى الاتساق ، وإلى العمق أيضاً ، فلنشر هنا إلى ضعف العنصر الشعرى فيه . صحيح أن ڤاجنر من الموسيقين القلائل الذين ألّفوا الأشعار لأنفسهم ، وأنه يستحق بمعنى معين أن يسمى شاعراً ، غير أنه قطعاً شاعر من نوع متخلف إلى حد بعيد ، وكان من المحال أن يحرز أى قدر من الشهرة لو كان قد اقتصر على كتابة الشعر . وحتى لو نظرنا إلى بناء الدراما للرباعية ذاتها من الوجهة الشعرية ، لوجدناه يفتقر بدوره إلى الاتساق . صحيح أنه أراد من هذه الدراما أن تكون متكاملة ملتحمة الأجزاء ، ولم يكن يتصور أبداً أن يجىء اليوم الذى تُقطع فيه إلى أربعة أجزاء منفصلة ، تُعزف كل منها دون الأخريات ، أو يُقطع فيها الجزء الواحد وتُفصل منه أقسام ، وتُختصر أو تركّز . كل هذا يُعد كفرا من وجهة نظر ڤاجنر ذاته ، ولكنه يحدث اليوم بالفعل ؛ وحدوثه يدل على أن الذوق الفنى الحالى لم يعد يشاركه رأيه فى القيمة الشعرية لأعماله ، ولم يعـد يعبأ إلا بقيمته الموسيقية ، لا باتساق الأفكار الشعرية وتسلسلها . والواقع أن المرء لو تتبـع بدقة أشعار ڤاجنر مع موسيقاه — وتتبُّع أشعاره ليس بالأمر الهين ، وليس بالعمل الطريف أيضاً ! — لما وجد الشعر والموسيقى يسيران معاً فى كل الأحوال وكأنهما مصبوبان فى قالب واحد ، ولوجد فى أحيان غير قليلة تفاوتاً واضحاً بين الموسيقى وبين الكلمات المعبرة عنها . ولنضف إلى ذلك أن فى الدراما عناصر

أخرى تغنى فى بعض الأحيان عن الشعر : فالإخراج المسرحى ، وتصميم المناظر – وهو أمر كان ڤاجنر عبقرياً فيه دون شك – كثيراً ما كان يُغنى عن الشعر ، لأن حركات الممثلين والمناظر المحيطة بها كانت كافية للدلالة على المقصود ، بحيث كانت مهمة الشعر فى مثل هذه الحالات تقتصر على تكرار التعبير عن أمور يستطيع المرء أن يراها بعينه المجردة . وأخيراً ، ففى شعره أجزاء تستعصى تماماً على التلحين ولولا أن مؤلفها هو ذاته الذى أوجد لها لحنا ، لكان الأرجح أن يعجز أى موسيقى آخر عن الاتيان بألحان لها ، وخاصة تلك الأجزاء التى تتناول موضوعات تدخل فى صميم السياسة أو الاقتصاد !

* * *

وإذن ففاجنر لم يساهم فى تراث الإنسانية ، كما قلنا ، بفلسفته التلفيقية ، ولا بأشعاره ، وإنما ساهم فى هذا التراث بانتاج موسيقى رائع ، وبنظريات جديدة فى الفن الموسيقى طبقها عملياً فى هذا الإنتاج ، الذى كانت قمته دون شك هى الدراما الرباعية « خاتم النيبلونجن » . وتلك هى القيمة الحقيقية لهذا العمل : أعنى كونه تطبيقاً عملياً ، على أوسع نطاق ، لمذهب تجديدى ضخم فى الموسيقى ، لا كونه يتضمن فلسفة أو أشعاراً معينة .

فى درامات فاجنر طُبق لأول مرة نظام «اللحن المميز Leitmotiv » ، الذى يكون فيه لكل فكرة ، أو لكل شخصية ، أو لكل شعور أو موقف خاص ، لحن يعبر عنه ، ويتكرر كلما تكرر الأول . فما الذى أدخله فاجنر من التجديد بهذا النظام ؟ لا جدال فى أن هذا النظام يبعث فى الدراما الموسيقية وحدة واتساقاً تسود العمل الفنى من بدايته إلى نهايته . فهنا يدخل إلى جانب الموسيقى والشعر عنصر يمكننا أن نسميه تجاوزاً بالعنصر « المنطقى » ، أعنى ذلك الذى يضمن الاتساق والوحدة لكل شخصية ولكل موقف فى الدراما ، ويجعل من « العقل » أداة تشترك فى تذوق العمل الفنى إلى جانب العاطفة أو الشعور . وفضلا عن ذلك ، فان هذا العمل الفنى ينتقل إلى المجال « الباطن » فى النفس البشرية ، إذ أنه فى الوقت الذى قد لا تكون للكلمات أو المناظر الخارجية فيه أية دلالة باطنة ، تستطيع الموسيقى التى تعزف لحناً مميزاً معيناً ، وليكن لحن « الحب » مثلا ، أن تبعث فى نفوسنا هذا المعنى الباطن ، دون أن يتغير فى الظروف الخارجية أى شىء . فى هذا كله كانت الدراما عند فاجنر تمثل تجديداً هائلا بالنسبة إلى النمط الإيطالى للأوبرا ، الذى كان الغناء فيه يرتبط بالموسيقى على نحو مخالف تماماً : إذ أن الأوبرا بمعناها الإيطالى مجموعة من العناصر المفككة التى تفتقر إلى الوحدة والاتساق ، والتى يمكن أن يفهم كل منها بمعزل عن الآخرين ؛ فالأوبرا الواحدة ، فى واقع الأمر ، مجموعة من الأعمال الفنية التى ترتبط فيما بينها ارتباطاً يتفاوت سطحية ، ولا يمكن أن تعد تركيباً واحداً متكاملا مثل درامات فاجنر . وهى أيضاً « خارجية » إلى حد بعيد ، أى أن حوادثها تدور فى عالم الأشياء المحيطة بنا أكثر مما تدور فى عالم النفس الباطنة . وهكذا فان التجديد الذى أدخله فاجنر كان حاسما فى هذا المجال .

وقد أحصى بعض الباحثين ، فى دراما « خاتم النيبلونجن » ، حوالى سبعين لحناً مميزاً ، تُتخذ قوالب أو لبنات لبناء النسيج الدرامى الكامل . غير أن الألحان الهامة فيها تصل إلى حوالى ثلاثين فقط ، أما الأخرى فلا تتكرر بالقدر الذى يبرر النظر إليها على أنها « مميزة » . وهكذا يشعرنا فاجنر منذ البداية بأننا إزاء تركيب منهجى منظم ، تكون فيه للألحان الموسيقية الرئيسية أهمية مزدوجة : فهى من جهة تمثل خيوطاً وظيفتها نسج موضوع الدراما ، وهى من جهة أخرى عناصر موسيقية لها أهميتها الكامنة فى ذاتها . واللحن المميز الواحد هو جزء موسيقى صغير يشير إلى شخص أو

فكرة أو موضوع . وكثيراً ما نجد أفكاراً مجردة غاية التجريد ، تعبر عنها ألحان مميزة ، كالشعور بخيبة الأمل ، أو بإحباط الرغبة مثلا ، وهذه بطبيعة الحال أفكار لا تدعى الموسيقى المألوفة لنفسها القدرة على تصويرها . ومع ذلك لا يمكن القول بوجود ارتباط « فى المعنى » بين اللحن المميز وبين الموضوع أو الفكرة التى يشير إليها — باستثناء حالات تصويرية قليلة ، كأغنية الطائر أو ارتفاع ألسنة اللهب — وإنما هو رمز يشير إلى ذلك الموضوع فحسب . وهو فى ذلك أشبه بالرموز اللغوية : إذ لا يستطيع أحد أن يقول بوجود ارتباط أساسى بين لفظ « البرتقالة » وبين الفاكهة التى تأكلها ، وكان من الممكن أن يحل أى لفظ آخر محل ذلك الذى اخترناه واصطلحنا عليه ، كما هى الحال فى الألفاظ التى تدل على نفس هذا المعنى فى اللغات الأخرى . وبعبارة أخرى ، ففى معظم الأحيان — فيما عدا الحالات التصويرية المباشرة — لا يستطيع المرء أن يستدل من اللحن على معناه الذى يشير إليه ، وعليه فى هذه الحالة أن « يحفظ » الألحان المميزة التى يربطها بمدلولاتها ، مثلما يفعل عندما يتعلم لغة جديدة . وقد يرى المرء فى ذلك نقصاً ، ولكن هذه الصفة هى التى أتاحت بالفعل للألحان المميزة أن تكون أداة ذات إمكانيات هائلة فى التعبير الفنى : إذ أن الفكرة تقبل تطبيقات هائلة لا حدود لها . وما أشبهها فى ذلك بمجموعة البديهيات والمصادرات الأساسية فى هندسة « إقليدس » ، إذ تقبل هذه التجمع على أنحاء شتى ، تتكون منها على الدوام نظريات جديدة ونتائج لم تكن معروفة من قبل . وهكذا تكون الدراما الموسيقية أشبه بنسق من البناء الهندسى السيمفونى الذى هو متكامل من جهة ، ولكنه حافل بإمكانيات التوسع والتطور من جهة أخرى .

وهنا يكمن التجديد الأساسى الذى أتى به فاجنر : فقد كانت طريقة الموضوعات الرئيسية المتكررة معروفة لدى جميع الموسيقيين السابقين ، وكثير منهم كان يستخدمها بمعنى درامى ، ولكن أحداً منهم لم يستخدم هذه الطريقة بتلك الدقة المطلقة التى استخدمها بها فاجنر . فالمعنى عنده هو الأساس الأول ، ومنه ينتقل إلى موضوع موسيقى يرمز إليه ، ومن الموضوع الموسيقى تتحدد طبيعة الأجزاء الغنائية . ولما كان من الضرورى أن يكون الكلام مفهوماً ، فقد قلت عند فاجنر ظاهرة الغناء الجماعى إلى حد بعيد ، ولا تكاد توجد فى حلقات « خاتم النيبلونجن » الأربعة سوى حالتين لغناء المجموعة : الأولى هى غناء « بنات الرين » فى الحلقة الأولى وغناء مجموعة الرجال فى « أفول الآلهة » .

أما على المسرح ذاته فان الشخصيات تكتسى برداء الأبطال وتسلك مسلكهم . وهم لا يمثلون آلهة وآلهات فحسب ، بل يمثلون أيضاً عمالقة وأقزاماً وسحرة وشياطين وبعض أنواع الحيوانات الأسطورية ، وهؤلاء جميعاً قد يمثلون مبادئ مثلما يمثلون أشخاصاً ، أو يصورون عواطف إنسانية معينة إلى جانب تصويرهم لأنفسهم : فبرونهيلده تمثل مصدر السرور فى حياة زيجفريت إلى جانب تمثيلها لشخصيتها الخاصة ، ولها فى كل حالة لحن مميز مختلف .

فاذا انتقلنا إلى خصائص « الغناء » فى الدراما الرباعية فسنجدها بدورها تختلف كثيراً عن الغناء فى الأوبرا المألوفة . فالغناء كما قلنا فردى فى الأغلب ، ولما كانت الكلمات تلعب فيه دوراً هاماً ، فقد وجب على المغنى أن يسمع صوته بوضوح ؛ على أن الأوركسترا عند فاجنر ممتلئة هى الأخرى بالآلات ، ولا سيما آلات النفخ والآلات النحاسية ذات الأصوات العالية ، وهكذا يكون على المغنى أن يصارع مع الآلات الموسيقية من أجل إبلاغ رسالته إلى المستمعين ، وكثيراً ما يخفق فى ذلك . ولنضف إلى ذلك أن الطول الأصلى لكل حلقة من حلقات « خاتم النيبلونجن » يتراوح ما بين

خمس وست ساعات ، والمفروض — حسب رأى فاجنر ذاته — أن يؤدى العمل كله فى أربع ليال متتابعات . وهذا يقتضى من المغنى « بطولة » لا تقل عن تلك التى يصورها فى غنائه . هذا إلى جانب صعوبة الأسلوب الغنائى ، أسلوب « اللحن المتصل » ، الذى يقتضى براعة وقوة خاصة فى الأداء تزيد كثيراً على ما تقتضيه الألحان المحددة المعالم فى الأوبرا العادية .

أثر إنتاج فاجنر فى التراث الأوربى

كانت أولى صفات إنتاج فاجنر ، التى جعلت له تأثيراً كبيراً فى الفن والفكر الأوروبى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، هى تعدد الأوجه التى يمكن أن يفهم منها : ففى دراما مثل « خاتم النيبلونجن » ، باطارها الأسطورى الرمزى ، يستطيع أصحاب أشد الاتجاهات تبايناً أن يجدوا فيها ما يرضيهم. ففيها إرضاء للثورى المتطرف ، وفيها إرضاء للمحافظ وللمتدين المتمسك ، وفيها ما يروق صاحب النزعة القومية المتعصبة ، وما يعجب صاحب النزعة العالمية الشاملة . ولكن الأمر المؤكد أن أنصار فاجنر من « المتحررين » كانوا أكثر من أنصاره من « المحافظين » وهذا أمر غريب حقاً إذا رجعنا بأذهاننا إلى مواقفه الأخيرة ، كعلاقته بملك بافاريا ، ثم تقربه إلى ساسة بروسيا مثل بسمارك ، ومساعدته للقومية الألمانية العدوانية فى مبدأ ظهورها .

ولقد كان زمام التجديد فى الفن والفكر بيد الحركة « الرمزية » فى ذلك الحين ، وكان معظم الرمزيين أنصاراً متحمسين لفاجنر . ولم يكن السبب الوحيد لذلك التحمس هو التشابه الواضح بين منهج فاجنر « الرمزى » فى دراماته ، ولا سيما خاتم نيبلونجن ، وبين الأسلوب الرمزى . إذ يبدو أن فاجنر ، بحركته التجديدية فى الفن ، قد بعث فى هؤلاء الفنانين آمالا عريضة : فها هوذا فنان يصعب فهمه ، خالف القواعد المألوفة كلها ، ومع ذلك فقد « نجح » ، واتخذه أحد الملوك أستاذاً فناناً له ، كما اتخذه شعب كامل رمزاً لروحه ، وشيدت مدينة لتحقيق آرائه الخاصة فى الفن — كل ذلك كان كفيلا باثارة حماسة جيل من الفنانين المجددين الذين يتعطشون إلى النجاح والشهرة ، وإلى تقدير العالم لهم .

ولقد بدأ الإعجاب بفاجنر ، فى إنجلترا المحافظة ، على يد أنصار الفن الرمزى فيها ، ولكن سرعان ما اتسع نطاقه : فكان من أشد المعجبين به ، الشاعر « سوينبرن » و « جورج مور » ، وتألفت جمعية فاجنرية متفرعة عن « جمعية فاجنر العالمية » ، وأصبحت لها صحيفة تحمل اسم « المعلم The Meister » ، أشرف على تحريرها أشتون إليس Ashton Ellis ، الذى تولى مهمة ترجمة ونشر كل كتابات فاجنر المنثورة باللغة الإنجليزية . وانضم أنصار الفكر التقدمى ، وأصحاب الاتجاهات الواقعية والطبيعية فى الأدب ، وعلى رأسهم هاردى ، إلى قائمة الفاجنريين . ثم أعلن جورج برنارد شو أنه فاجنرى فى الوقت الذى أصبح فيه أقوى ناقد موسيقى فى بلاده ، حتى أنه أراد أن تنشر الجمعية الفابية الاشتراكية ، ضمن مطبوعاتها ، كتاب « الفن والثورة » لفاجنر ، ولكنه لم ينجح فى إقناع زملائه بذلك . وعندما بلغ التحمس لفاجنر فى إنجلترا حد التطرف ، اضطر شو نفسه إلى تحذير مواطنيه من الإفراط ، ومن « عبادة فاجنر » ، وحاول فى خلال ذلك أن يؤكد التفسير الاشتراكى لتفكير فاجنر ، وذلك فى كتابه «الفاجنرى الكامل The Perfect Wagnerian» وذلك حتى يخفف من هالة القداسة التى أحاطت باسم هذا الفنان .

وفى فرنسا كان الإعجاب بفاجنر يتركز أساساً فى أوساط المهتمين بفلسفة الفن وعلم الجمال . وكان على رأسهم الشاعر الكبير « بودلير » والكاتبة « جوديت جوتييه » (التى كانت لها مع فاجنر قصة حب قصيرة

فى وقت كان فيه الفنان كهلا وكانت هى فيه فتاة صغيرة) . وأسس الشعراء والكتاب الرمزيون ، فى فرنسا أيضاً ، «المجلة الفاجنرية» La revue wagnérienne التى دامت ثلاث سنوات فقط ، وكان يشرف على تحريرها « إدوار دیجاردان Edouard Dujardin » ، وكان يكتب على صفحاتها المفكر المشهور بالتعصب للجنس الجرمانى الآرى ، هيوستون تشيمبرلين Houston Stewart Chamberlain. ولكن تأثير فاجنر فى الحركات الأدبية كان أقوى من ذلك ، إذ اعترف بفضله عدد كبير من أشهر الشعراء الفرنسيين ، مثل « فرلين » ، و « ملارميه » و « بول فاليرى » ، و « بول كلوديل » . ولقد أشاد بتمجيد فاجنر كتاب مشهورون مثل « رومان رولان » و « هنرى لشتنبرجر » أما فى ميدان الموسيقى الفرنسية ، فقد اعترف بتأثيره « سيزار فرانك » و « سان سانس » و « فنسان داندى » وذلك فى مراحل معينة من تطورهم على الأقل .

ومن الطبيعى أن يكون تأثير فاجنر فى الفن والفكر الألمانى أعظم . فهنا أيضاً نجد مجلة تصدر لنشر آراء فاجنر ، كانت هى فى الواقع الأصل الذى تفرعت عنه المجلات الأخرى ، وهى « صحائف بايرويت » Bayreuther Blätter . وكان تأثير فاجنر فى ألمانيا مقترناً بعنصر آخر ، هو القومية المتعصبة ، وهكذا كانت المجلة تتضمن دفاعاً عن العنصرية وعن « الجرمانية » إلى جانب دفاعها عن نظريات فاجنر فى الموسيقى والفن بوجه عام . وكان مما شجع على هذا الاتجاه ، أن تزايد شهرة فاجنر قد اقترن بتزايد قوة الأمة الألمانية وتحقيق وحدتها ، ثم إحرازها انتصارات حاسمة فى الميدان العسكرى . وهكذا انقسم الرأى العام الفنى هناك إلى معسكرين ، أحدهما يضم أنصار فاجنر والآخر أنصار « برامز » ، وهو انقسام يعكس فى حقيقة الأمر آراء سياسية إلى جانب الاختلافات فى المذاهب الفنية : إذ كان أنصار برامز هم الذين يعارضون روح التعصب الضيق الأفق ، ومن هنا لم يكن لهم أمل كبير فى النجاح أو الوقوف فى وجه الزحف الجارف للأفكار التوسعية المتعصبة .

وليس هنا مجال البحث فى تلك العلاقة الحاسمة التى ربطت فاجنر ، فكرياً ، بواحد من أعظم المفكرين الألمان فى القرن التاسع عشر ، وهو نيتشه ، ثم فرقت بينهما فيما بعد ، ولكن يكفينا أن نقول إن شخصية فاجنر ظلت على الدوام تلعب دوراً أساسياً فى تفكير نيتشه ، ولم يكن دورها السلبى أيام انفصالهما بأقل من دورها الإيجابى أيام اتصالهما .

ولم يكن نيتشه ، على أية حال ، هو المفكر الوحيد المشهور الذى انقلب على فاجنر وثار عليه ، فقد ظهرت ، فى نفس الوقت الذى كانت فيه « عبادة فاجنر » تكتسح أوروبا ، اتجاهات ناقدة متعددة ، منها ما ينتمى إلى مجال الأدب والفكر عامة ، ومنها ما ينتمى إلى مجال الموسيقى . وسوف نكتفى هنا بالإشارة إلى حالتين مشهورتين لمفكرين شنوا حملة شعواء على فاجنر ، وعلى « خاتم النيبلونجن » بوجه خاص . فالشاعر والفنان والمفكر الإنجليزى « وليام موريس » ، قد ثار على فاجنر ، ولا سيما بعد قراءته لهذه الدراما الرباعية . ذلك لأنه كان يعرف الأسطورة الأصلية التى بنيت عليها الدراما ، ورأى أن تحوير فاجنر لها لم يكن تعديلا فحسب ، بل كان تشويهاً لطابعها الأصلى . صحيح أن التصرف والتغير مباح للشاعر ، ولا سيما إذا كان الأمر متعلقاً بنقل أسطورة قديمة إلى جو حديث أشد تعقيداً من جوها الأصلى بكثير ، ولكن موريس لم يغتفر لفاجنر ما رأى أنه قضاء على المحتوى الدرامى الإنسانى فى الأسطورة الأصلية ، وتحويلها إلى مناقشات مملة ، ضاعت فيها معالم الشخصيات الأصلية للأسطورة وفقدت كل دلالة لها .

على أن أعنف نقد وجه إلى فاجنر ، كان من

جانب الكاتب والروائى الروسى الأشهر تولستوى. ففى كتابه الصغير « ما الفن ؟ » خصص فصلا مشهوراً لنقد فاجنر ، حلل فيه « خاتم النيبلونجن » تحليلا سخر فيه من طابعها الممل المطرد ، ومن تفاهة المشاعر الإنسانية التى تتبدى فيها ، وحطم ما تدعيه لنفسها من أنها فن أخلاقى يعرض المشكلات الإنسانية فى قالب أسطورى لم تفسده المدنية : إذ أن هذا العمل ، فى رأى تولستوى مفرط فى مدنيته ، ومعقد أكثر مما ينبغى ، وطابعه مصطنع فى أساسه . أما ادعاء الشعبية فهو أبعد الادعاءات عن الحقيقة ، إذ أن فن فاجنر أرستقراطى لا يمكن أن يلقى استجابة تلقائية من كتل شعبية كبيرة .

والأمر المؤكد هو أن نقد تولستوى الأخير ، على الأقل ، كان له ما يبرره تماماً : فمن الأمور التى لم يصعب على النقاد الموسيقيين ملاحظتها ، أن أعمال فاجنر الناضجة ، ولا سيما « خاتم النيبلونجن » ، قد خلت تماماً من الألحان الشعبية التى كان بيتهوفن نفسه يلجأ إليها فى كثير من الأحيان ليتخذها أساساً لبنائه الموسيقى — هذا على الرغم من ادعاء فاجنر أن فنه ليس مجرد وسيلة للاستمتاع فحسب ، وإنما هو أداة لتحقيق نهضة شاملة للإنسان الحديث .

ولقد كان تعلق المدرسة الروسية فى الموسيقى بأسس الفن الشعبى هو الذى جعلها أسرع المدارس إلى التحرر من تأثير فاجنر . وكانت الشهرة التى أحرزها فنانون مثـــل موسورسكى وبورودين وريمسكى كورساكوف ، الذين كانت موسيقاهم تسير فى الاتجاه المضاد تماماً لاتجاه « الدراما الموسيقية » الفاجنرية ، وتعتمد على البساطة وتستلهم الروح الشعبية على الدوام — كان ذلك دليلا على أن هناك سبلا أخرى ناجحة للفن الموسيقى الحديث غير ذلك السبيل الذى انتهجه فاجنر . ومع ذلك فقد كانت صعوبة الكفاح الذى اضطر هؤلاء الموسيقيون ، وغيرهم ، إلى خوضه فى سبيل تأكيد طريقتهم المستقلة ، دليلا على مدى القوة التى سيطر بها أسلوب فاجنر الجديد على النفوس فى فترة حاسمة من تاريخ الفن العالمى .

